

**RICERCHE DI S/CONFINE**
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

ICONE *IMPOTENTI*. Il dissenso politico e ideologico nell'arte italiana contemporanea, dalla pop art alle ultime generazioni



Abstract

La ricerca è dedicata all'analisi di quei linguaggi dell'arte contemporanea italiana che, nell'ultimo quarantennio, hanno rivestito una posizione critica nei confronti del potere politico e socio-economico. Consapevole di non poter fornire indicazioni e percorsi esaustivi, ho preferito porre il problema dell'esistenza e delle modalità di un'iconografia e di un linguaggio del dissenso politico, evidenziandoli attraverso una selezione di artisti ed opere italiani, senza tuttavia precludere il confronto con i linguaggi internazionali.

Necessario è stato ripercorrere la storia dell'arte nei rapporti con le ideologie e la politica, evidenziando alcuni momenti salienti e soffermandosi su tre fulcri temporali: dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta, seguendo le origini e gli sviluppi dell'iconografia del dissenso; anni Sessanta-Ottanta, dalla politica ai media, dall'azione alla spettacolarizzazione dell'iconografia del dissenso; anni Ottanta-oggi: dal dissenso all'ironia tragica, tra rappresentazioni e simbologie demitizzate.

The research takes on those languages of Italian contemporary art that, on the last forty years, have chosen a critical perspective on the political and socio-economical power. Knowing the impossibility of giving a complete view of the problem, I have decided to face the problem around the existence and the different ways of an iconography and a language strictly connected with political dissent, pointing them out with a selection of Italian works and artists, considering them in relationship with international languages.

It's been a necessity to re-examine the history of art considering the relationships between ideologies and politics, selecting highlights, to dwell upon three moments: from the end of second World War to the end of the Fifties, following the birth and the rise of the ideology of dissent; from the Sixties to the Eighties, considering the passage from the politics to the media, from the action to the iconography of the ideology of dissent turning spectacular; from the Eighties till today: from the dissent to a tragic irony, between representations and demythologized symbolologies.



«[...] Era, quello, il tempo degli eroi. Non di carta, o di righe da schermo TV, ma eroi veri, di carne, da Martin Luther King a Che Guevara, da Papa Roncalli a John Fitzgerald Kennedy. Oggi, si sa, anche gli eroi muoiono e la gente prova gusto a dissacrarli; così di tutti quelli, salvo beninteso che di papa Roncalli, hanno ricostruito aspetti negativi. [...] Ecco, quando tanti giovani di oggi [...] vivranno non nel nome del piacere privato, ma con la volontà di cambiare il mondo, allora queste immagini di mezzo secolo fa appena

sbiadite, torneranno ad essere parte significativa della nostra storia» (Quintavalle 1999, p. XLIV).

«[...] Mito. Parola grossa. Che odora di idealizzazione, venerazione, musealizzazione. Pensiamo a James Dean, o a Fidel Castro, o a Jim Morrison, o a Che Guevara. E ogni volta ci ritroviamo a rincorrere icone storicizzate che trasudano polvere. Nient'altro che sepolcri imbiancati. Ma c'è Andrea Francolino, per fortuna. Che ridimensiona il Mito in mito. Anzi: (s)mito. Togliendogli dalle tasche le palline di canfora, gli dà una bella scrollata, arieggia la stanza e lo butta nella contemporaneità. (S)mito. Provare per credere. E la Mitologia Classica, (s)cartavetrata, non fa che tradursi (o tradirsi?) in (S)mitologia contemporanea [...]» (Bianchi 2007, n.p.).



Fig. 1: Andrea Francolino, *Il Terzo Raid li ammazza stecchiti*, 2008.



Fig. 2: Andrea Francolino, *Stalin & Oil*, 2008, abrasioni di catrame e carta su tela.

A primo avviso, le due citazioni sembrano provenire da testi redatti in periodi quanto meno distanti tra loro, oltre che da critici di diversa storia e formazione. Eppure, quanto alla datazione, fra le due non intercorre nemmeno un decennio. Cosa è accaduto all'arte ed alla critica dell'arte contemporanee, oggi, laddove esse si confrontano con la storia e la società, con le ideologie politiche?

E, ancor più nello specifico, come si esprimono gli artisti attuali quando vogliono (e se vogliono) dichiarare il loro dissenso nei confronti del sistema dei poteri (ma anche qui si dovrà verificare: poteri solamente politici, o politici in quanto economici? E come la mettiamo con il potere dei media, ancor più legato e dipendente-dittatore nei confronti di quello politico ed economico?) (Tedeschi 2007).

Il confronto diventa contrasto, certo fertile e prolifico, ma anche delicato e pericoloso.

Ai fini di questa ricerca, che si focalizza sugli ultimi quarant'anni della storia dell'arte italiana, con particolare attenzione agli artisti delle "ultime generazioni", nati tra gli anni Sessanta e Ottanta, le origini di un linguaggio e di un'iconografia del dissenso dell'arte italiana sono da rintracciarsi, a livello figurativo, sebbene ancora non nei sensi di una dichiarazione ufficiale, nel gruppo della Scuola Romana¹. Mentre Scipione

adora e oltraggia la Roma vera, cattolica e barocca, devota e peccatrice, splendida e in rovina: la contrappone alla Roma imperiale di cartapesta degli archeologi e degli architetti di Mussolini. Roma, nella visione fosca e luministica di Scipione, è l'Europa [...] è il complesso di colpa su cui si è costruita la babele di una Europa ipocrita e reazionaria ormai minata da un'antica decadenza, sul punto di crollare (Argan 2002a, p. 195).

Mafai, letto quale «erede dell'angosciato messaggio di Scipione», assume e mantiene fino alla fine dei suoi giorni un fermo impegno politico come militante comunista.

[...] Annunciata dalla Piazza Navona e dal Ponte Sant'Angelo di Scipione, la serie stupenda delle Demolizioni di Mafai non è l'amaro commento ma il veritiero ritratto dell'urbanistica fascista, della stolta (ma bassamente interessata) politica del piccone (Argan 2002a, p. 196).

¹ Costituitasi a Roma attorno a Gino Bonichi, detto Scipione (1904-1933) con M. Mafai (1902-1965), la pittrice russa A. Raphael (1900-1975), lo scultore M. Mazzacurati (1908-1969).

Se è dunque una certa figurazione estenuata e angosciata a essere la forma di protesta per immagini della Scuola Romana, dopo le aperture al linguaggio cubista e astratto anche Renato Guttuso, nel noto clima dell'esacerbazione del conflitto tra politica e cultura capeggiato da Roderigo di Castiglia alias Palmiro Togliatti, approda alla scelta del realismo socialista.

Se l'arte non può essere politica e la politica si concreta nella lotta di classe, l'azione politica dell'intellettuale deve svilupparsi secondo la strategia del partito che conduce la lotta: l'artista rinuncia alla propria autonomia di ricerca e di espressione perchè ha già realizzato la propria libertà morale con la scelta ideologica (Argan 2002b, p. 265).

Il perché della lingua realista lo troviamo su "Rinascita" dell'ottobre 1948, per voce di Togliatti che non appena stroncata la mostra alla "Alleanza della cultura" a Bologna, spiega il necessario superamento del linguaggio post cubista e di quelle "inutili" astrazioni, oramai lingua morta di fronte a quell'unica proposta riconoscibile (o meglio, imposta) dal PCI: una lingua le cui radici nazionali avrebbero permesso un dialogo diretto con il proletariato e con i lavoratori, eletti al contempo suoi unici destinatari ed insindacabili giudici (Misler 1973; Barocchi 1992).

Se vogliamo tracciare un primo risultato d'analisi, è allora da sottolineare come alle origini di questi linguaggi critici vi sia la scelta della rappresentazione, di provenienza espressionista e di estrazione realistica, benché fino alla fine degli anni Cinquanta non compaiano né ritratti né rappresentazioni "in negativo" della politica e dell'ideologia sotto accusa: nessun logo, simbolo, volto, provocatoriamente sfigurati, ironicamente oltraggiati e offesi². Sono, invece e ancora, gli esiti del buono e del cattivo governo, di lorenzettiana memoria, ad essere canali iconografici e strumenti di racconto nel secondo dopoguerra: in chiave positiva, laddove l'arte è di consenso e di adesione, la rappresentazione diventa descrizione dettagliata (più o meno) della positiva e felice applicazione dei principi politici sostenuti dall'artista (è il caso, appunto, eclatante, di Guttuso e del Realismo Socialista) attraverso una narrazione figurativa che attinge ad un codice studiato a tavolino dalla classe politica, in accordo con gli artisti ad essa legati e da essa dipendenti.

² Cosa che invece accadde prima del secondo conflitto mondiale, sia nel muralismo messicano, basti pensare a Diego Rivera e ad Alfaro Siqueiros, nel realismo impegnato degli USA, da Ben Shahn a Jack Levine, e nel contesto europeo nel seno della Neue Sachlichkeit caratterizzata dalle opere crudamente reali e al contempo allucinate di Dix, Schad, Beckmann, Grosz.

Mutatis mutandis, cambiano i codici e le iconografie, ma non le forme del consenso che erano state proprie, anche, nell'arte del regime fascista (Quintavalle 1975; Quintavalle 1999b).

Con un linguaggio teso tra realismo socialista e realismo attuale (se ancora di realismo possiamo parlare), fin dal 1970 la ricerca di Gian Marco Montesano – presente non a caso nell'esuberante e figurativo Padiglione Italiano della recente 53° Biennale Italiana (Beatrice, Buscaroli 2009) – alterna opere dedicate ai grandi eventi storici (da *Germania requiem* a *L'armée rouge à Berlin*) ad opere ispirate a quell'iconografia religiosa definita da Dehò da catechismo o da immaginetta votiva, creata appositamente per educare le masse (Dehò 1998).

Se il punto di partenza è appunto un linguaggio realistico, aderente al vero ed alla memoria del fatto, dell'accaduto storico, ecco che la volontà di raccontare attraverso la lente individuale del critico, dell'interprete della storia, porta Montesano ad una serie di scelte destinate a stravolgere nel profondo lo stesso linguaggio realista: è proprio in questo contrasto fra la realtà dei fatti accaduti, la realtà dei fatti narrati e infine la realtà dei fatti nello sviluppo e nella consapevolezza delle conseguenze ad essi seguite e da essi derivate, che la pittura di Montesano diventa pittura della fine di tutte le storie e di qualsivoglia ideologia, politica o religiosa.



Fig. 3: Gianmarco Montesano, *Historikerstreit*, 2006, dittico, Courtesy Umberto Di Marino, Napoli.

Così va anche interpretato il suo frequente riferimento iconografico ai regimi comunista e nazista, spesso interpretati in ambientazione bellica (quale in effetti fu il triste sipario di quell'epoca), scegliendo i due rappresentanti più noti delle defunte ideologie, Stalin e Hitler. Una scelta che da un lato gli consente operazioni di straniamento anche fortemente ironiche, dall'altro dichiaratamente critiche nei

confronti della vacua retorica della dittatura; per farlo, anche i titoli, molto “ragionati”, parodiano o riprendono pedissequamente i motti e le frasi della propaganda con ovvi risultati di spiazzamento e provocazione del pubblico; vi è, d'altra parte, nella frequente presenza di certi volti, come quello di Stalin, la volontà di dimostrare quella perdita dell'aura e del potere da parte del personaggio stesso, se ridotto, appunto, a icona: dalla propaganda alla pubblicità, dal comizio politico al talk show televisivo, ecco che Montesano si fa anche interprete del processo di indifferenza all'immagine della società contemporanea, avvertendo, forse, del pericolo insito nel dimenticare la storia politica e ideologica.



Fig. 4: Gianmarco Montesano, *Historikerstreit*, 2006, dittico, Courtesy Umberto Di Marino, Napoli.

Osservando le opere che lo stesso artista ha voluto proporre e leggendo quanto ha inteso sottolinearmi in merito a questa ricerca, il fulcro del problema è proprio la volontà di «[...] tradurre, nell'eloquenza semplice e diretta delle immagini, la persistenza di un problema centrale e, evidentemente, insolubile»: non tanto una problematica strettamente

di ordine politico, quanto piuttosto di natura concettuale, vale a dire inerente la filosofia se, per filosofia, s'intende la produzione di concetti. Stiamo dunque parlando d'altro: se si parla con me stiamo parlando della questione del Male. La presenza del Male nella Creazione, poi nella storia, infine nelle singole persone. Cos'è esattamente il Male? Problema che fu teologico poi filosofico (Montesano 2009).

Tale lavoro d'indagine, a partire dai primi anni '80, si lega alla *Historikerstreit*, la lunga querelle del Revisionismo che Montesano prova a tradurre, fino ad oggi, in immagini. Ma attenzione, egli avverte:

La questione di sapere se sia giusto o ingiusto demonizzare l'intera Germania a causa del Nazionalsocialismo, così come lo stabilire se i crimini di Hitler siano inferiori, superiori o equivalenti ai delitti di Stalin mi è del tutto estranea. Non sono per nulla interessato a questo genere di storie. [...] La problematica che mi ha sempre occupato non è, e non è mai stata d'ordine politico quanto piuttosto di natura concettuale, vale a dire inerente la filosofia se, per filosofia, s'intende la produzione di concetti (Montesano 2009).

Un confronto interessante è tra Gian Marco Montesano e Gerhard Richter che, nato a Dresda nel 1932, subì attraverso le tragedie familiari la dittatura nazista, e praticò fin dai primi anni Sessanta in contrapposizione al solido realismo socialista della Germania dell'Est, un linguaggio da egli stesso definito realismo capitalista. Come Montesano, Richter parte infatti da immagini fotografiche, spesso tratte dai giornali, che rappresentano protagonisti ed avvenimenti drammatici della storia. La loro riproduzione ingigantita sulla tela crea un voluto effetto di sfocatura, di ambiguità, che finisce per contraddire la precisione originaria dell'immagine. Da qui quel senso di distacco critico che si traduce in una neutralità del giudizio tanto più fastidiosa e netta, quanto spiazzante e fertile di interpretazioni, soprattutto in una Germania che ha vissuto

dodici anni di nazionalsocialismo da una parte e trentadue anni di socialismo democratico nella RDT dall'altra (Obrist 2003, p. 69).

“Non credere in nulla” era non a caso il principio a cui ispirava la sua ricerca pittorica, in nome di una scelta destinata a dimostrare non tanto la fine della storia, ma il suo drammatico ripetersi, quando

l'intrusione dell'ideologia di Stato sopprime le nuove idee e ciò è di fatto possibile in qualunque sistema economico (Hitler, Cile o gli stati dell'Est) (Obrist 2003, p. 69).

Resterebbe da sottolineare quanto, sia per Montesano che per Richter, conti anche l'aspetto della religione, di una spiritualità cioè popolare che diventa presa di coscienza dell'individuo, in opposizione al cieco indottrinamento anche religioso del potere dominante.

Proclama la totale indifferenza del soggetto, sacrificato in nome di un dialogo serrato con la pittura nell'analisi del suo farsi e comporsi: è Maurizio Biondi che, partendo anch'egli dal dato fotografico, dall'aderenza al vero, arriva a stravolgerlo nel suo significato, in nome di un lavoro costante sull'iconografia e sul potere dei volti rappresentati. Sceglie di non voler più scegliere, rifiuta la presa di posizione ideologica e politica, di fronte alla pervasiva importanza dell'analisi introspettiva dei soggetti: Hitler come Gandhi. La provocazione, dura e certo poco digeribile, a prima vista, va letta nel clima di totale rifiuto post-postmoderno delle ideologie (Bignotti, Rigamonti 2009).



Fig. 5: Maurizio Biondi, *Presenze*, 2009, olio su tela.

È a partire dagli anni Sessanta, con il ritorno dell'arte alla realtà, dal Nouveau Réalisme alla Pop Art, che si assiste allo stravolgimento e poi svuotamento di senso del linguaggio realista, ovvero dell'arte intesa come rappresentazione del reale (dapprima di un reale stravolto e simbolico secondo i codici della propaganda, poi di un reale critico verso la politica, da Richter a Montesano); per altro verso l'arte approda alla società dei consumi, rappresentandola ancora attraverso la scelta della figurazione, in chiave positiva (di adesione alla società del boom economico e delle trasformazioni socio-culturali) o negativa (laddove la critica si fa utilizzando i mezzi del sistema: aspetto destinato a permanere, con le dovute varianti di forma e

contenuto, anche nella Poesia Visiva e Tecnologica e nella contro-avanguardia radicale, da Pignotti, Miccini, Malquori e Perfetti, a Superstudio, Archizoom, Sottsass jr., il gruppo UFO) (Zanella 1999).

Questo accade nel seno della Pop Art, e prima ancora di certo Nouveau Réalisme, dell'arte che torna a guardare al mondo, a depredarlo dei suoi prodotti ma anche dei suoi scarti, delle sue stelle e dei suoi stracci, di parole e messaggi, icone e simboli; resta il problema, ancor oggi, di verificare se e quanto abbia inciso a livello di critica reale al sistema, ma prima ancora di stabilire se e quanto gli artisti volessero criticarlo o non, semplicemente, riprodurlo e rifarlo proprio (con le dovute distinzioni critiche fra le varie pop, dagli USA all'Italia)³ (Dorfles 1962; Eco 1964; Calvesi 1978).

In Italia sono Tano Festa, Franco Angeli, Mario Schifano i fautori di una critica ai simboli della storia, una storia di ideologie commiste fra politica ed economia.

Schifano usa tutti i media possibili per far capire che l'arte è anche politica, ma attraverso l'immagine (Mario Schifano 1974): sul fondo continuo dello schermo nascono, attorno al 1962, simboli, lettere, segni iconici a tal punto «frammentati, ripresi, ingranditi in un particolare, dilatati all'estremo [...]» (Mario Schifano 1974, p. XXI) da perdere l'identità, alla ricerca di una pittura in grado di proiettare « [...] su una superficie data il sistema dei ricordi, delle presenze di immagine della cultura contemporanea» (Mario Schifano 1974, p. XXX).

Dai segnali e icone al *Futurismo Rivisitato* a *Compagni compagni*, il percorso dell'artista è rivolto all'elaborazione di una pittura di memoria, che sappia risolvere e rielaborare l'eredità delle avanguardie storiche con intenzione critica; da qui, la scelta del Futurismo di origini socialiste, pronto, in un certo senso, a diventare da teoria prassi, e ad agire, sia per respingere la tradizione borghese della cultura, sia per crearne una nuova, trovando nell'idea della rivoluzione, ambientata in una Cina mitologica, il punto d'arrivo delle proprie speranze.

Fra mitologie quotidiane (Gassiot-Talabot 1964; Dorfles 1965) e antiche tracce della storia ridotte a ruderi, Franco Angeli depreda il repertorio degli emblemi ideologici della seconda metà del Novecento, con uno sguardo privilegiato sulla realtà romana, come testimoniano numerose sue opere: *Roma, Ferita, Morte*

³ Fondamentale la figura di alcuni critici, come Maurizio Calvesi che ne *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art*, fin dal 1966, oltre ad avere avuto il merito di recuperare e confrontare il primo con la seconda sulla base di prospettive d'indagine innovative che accolgono anche la psicanalisi, individua nella pop art quella capacità di patteggiare con la civiltà di massa sul piano del linguaggio, al fine di portare avanti un'autocritica dei propri mezzi espressivi.

Dal magnate fordiano al *Citizen Kane* di Orson Welles, la scuola di Francoforte sottolineava intanto il paradosso per cui la cultura diventava sempre più vera e propria merce, soggetta a tal punto dalle leggi dello scambio da non poter più essere concretamente comprata e venduta, mescolandosi con la pubblicità, destinata a sua volta a diventare oggetto d'indagine e codice predominante di un'arte che riflette il panorama iconico in cui si trova ad operare.

prematura, Frammenti capitolini, Elementi negativi, Pelle umana per oggetti decorativi, Emblema. Se i suoi primi quadri testimoniano, come scrisse egli stesso, quel contatto quotidiano con la strada – svastiche, falci e martelli, lupe capitoline e bandiere, l'aquila dell'Half Dollar, stemmi, iscrizioni lapidarie, epigrafi retoriche, tratti dai graffiti sui muri o dal repertorio iconografico della pittura celebrativa di regime – essi lo conducono in un comune contesto di attenzione e prelievo dall'*iconosfera* urbana⁴, nel quale rientrano da Schifano a Rotella a Kounellis.

Contraria per antonomasia ad una passiva accettazione del reale, l'arte pop italiana alterna dunque atteggiamenti di voluto distacco dalla società a dichiarazioni esplicite di condanna, scegliendo l'icona, il segnale, il simbolo di una cultura nazionale perennemente tesa e contesa fra antico e quotidiano, dalla bandiera italiana accompagnata dalla pistola (*W l'Italia*, 1963) di Lucio del Pezzo agli uomini-timbro, da Kruscev a Kennedy a Fanfani di Renato Mambor, alle svastiche sul volto di Moshe Dayan di Bruno Di Bello (Guadagnini 2005).

Mentre il dibattito fra critici si irrigidisce, il PCI inizia un lungo viaggio verso le istituzioni, abbandonando gli artisti che avevano fatto propria la causa del realismo, i termini del dibattito, in un'ottica di critica totale della società massificata e spettacolarizzata, si inaspriscono. L'arte, quando diventa politica, si traduce in intervento ed azione: che sia happening o performance, utopia negativa o mossa del cavallo (Menna 1972), è esplicita la sua contrapposizione al sistema borghese e capitalistico, massificato e corrotto. Ricordo solo i gruppi dell'architettura radicale, i fiorentini Archizoom e Superstudio, il gruppo UFO, Ugo La Pietra, e poi l'esperienza di Global Tools. Ma anche il caso, emblematico, delle operazioni performative di Fabio Mauri⁵, al quale paiono ispirarsi una serie di esperienze artistiche attuali, tra le

⁴ Con il termine *iconosfera* Roberto Malquori, artista pop toscano, definiva la sua opera fin dai primi anni Sessanta, facendo riferimento all'affastellamento ed alla sovrapposizione sulla tela e sulla carta emulsionate del complesso iconografico della società dei consumi dalla quale, comunemente ad altri artisti pop, da Rotella a Schifano, in modo diverso e con tecniche varie, prelevava immagini, icone, segnali e messaggi. Ma vedere *Roberto Malquori, effetto pop*, testi a cura di W Guadagnini e I Bignotti, catalogo della mostra, Brescia, Galleria Colossi Arte Contemporanea, 1 dicembre 2007 - 25 gennaio 2008, Color Art Edizioni, Brescia 2007.

⁵ Passando solo in veloce rassegna la spietata analisi delle forme di propaganda dittatoriale compiuta da Fabio Mauri, dobbiamo citare almeno *Ebrea* e *Che cosa è il fascismo*, entrambe del 1971. Con *Ebrea*, un'installazione ed azione presentata per la prima volta il primo ottobre 1971 alla galleria Barozzi di Venezia, lo spazio espositivo diventa un piccolo museo di un campo di concentramento, quindi uno spazio di denuncia politica e ideologica, abitato da oggetti-sculpture, da ingannevoli suppellettili della vita quotidiana i cui titoli manifestano invece la loro inquietante natura e simulano una provenienza umana: pelle, denti, ossa, capelli di ebrei morti nei campi di sterminio nazisti, l'espressività artistica si scontra con la macabra realtà evocata, provocando effetti di straniamento sullo spettatore, che ha una personale e diretta esperienza del male. Di pochi mesi precedente, *Che cosa è il fascismo* ha una esplicita e radicale caratterizzazione ideologica, con un forte accenno posto sul versante negativo della cultura europea la cui manifestazione più diretta è stata mostrata dalla Germania nazista. «Ricompongo con pazienza - ha scritto l'artista - con le mie mani, l'esperienza del

quali quella di Davide Giuseppe Mauri (*nomen omen?* Curioso anche il caso di omonimia fra i due) che in un lavoro recente, fortemente criticato e censurato, *Il potere di potere* si presenta come una sorta di feto, o cellula staminale (come suggerisce egli stesso), che si stringe e chiude per proteggersi e al contempo vivere su di sé i colpi e i condizionamenti che quotidianamente infligge all'uomo del XXI secolo il potere ideologico, sia esso politico, religioso, o anche, più intimamente, il peso dell'identità e delle origini.



Fig. 6: Davide Giuseppe Mauri, *Il potere di potere*, 2008, performance, installazione di due fotografie Leger B/N, corpo dell'artista sdraiato al centro, fotografie.

Basandosi su una analoga operazione di destabilizzazione e spaesamento del pubblico, Giovanni Morbin, con *l'Angolo del saluto*, sfrutta il doppio senso linguistico per costruire un "reale" misuratore angolare del saluto nazista agito dal braccio destro teso (misurazioni a ricordo delle atroci "regole auree" e degli pseudo scientifici "canoni" razziali del regime?) inserendolo in una serie di fotografie dell'epoca, quasi a sottolinearne la vacua ripetizione di gesti privi di un reale significato storico e miranti a uniformare la massa al consenso.

turpe. Ne esploro le possibilità mentali»: l'azione si tenne per la prima volta il 2 aprile 1971 a Roma presso gli Studi Cinematografici Safa Palatino, e si svolse con la partecipazione degli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico a conclusione del seminario *Gesto e comportamento nell'arte oggi* diretto da Giorgio Pressburger, consistendo nella simulazione, quasi una ricostruzione, di una cerimonia di *ludi juveniles* d'epoca fascista. Qui, il contrasto tra l'apparente normalità degli eventi (il pacifico accostamento di 'ebrei' e 'fascisti') e la presenza di segnali negativi (il "The End" sullo schermo bianco) genera nello spettatore un senso di inquietudine progressiva, volto a scardinare e condannare false e aberranti ideologie.



Fig. 7: Giovanni Morbin, *Fioriera*, 2008, acciaio inox e fiori.

Analogamente Maurizio Cattelan con l'opera *Ave Maria*, iper-realistica iterazione di braccia tese nel saluto nazista e sbucanti da un muro, esacerba il contrasto tra la carità cristiana e la crudeltà dittatoriale (o, ancor più criticamente, avvicina i due saluti quali simboli di ideologie sempre e comunque da distruggere e rinnegare – operazioni al limite della blasfemia religiosa, del resto, sono tipiche dell'artista, da *La nona ora*, o meglio conosciuta come il *Papa colpito da un meteorite* a *Him*, ovvero un piccolo, iper-realistico e quindi surreale Hitler inginocchiato in atto di preghiera)? Un altro gioco di interazione fra politica e religione è nell'opera *Untitled* (Natale 1995) dove si stravolge il significato della cometa natalizia, mettendole al centro la stella brigatista e marchiandola ai lati con la B e la R (Di Pietrantonio 2005; Brent Plate 2006; Paparoni 2008).

Oggi dunque il processo a cui si assiste è di generale de-mitizzazione dell'iconosfera politica, non solo attraverso la performance, l'azione, l'uso dissacrante del simbolo e dell'icona, ma anche attraverso la scelta della rappresentazione ironica, invasiva e volgarmente provocatoria, dei giovani Francesco De Molfetta, Andrea Francolino e Giuseppe Veneziano.

Prendiamo il caso di quest'ultimo: egli racconta l'*American Beauty* delle carceri di Guantanamo, con piccole opere di eguali dimensioni dal segno icastico, esplicativo, quasi didattico. Immagini macabre, nel loro surreale linguaggio rappresentativo; analogamente, il duo austriaco di UBERMORGEN.COM, da sempre attento al potere telematico ed alle relazioni di forza fra digitale e umano, racconta l'orrore delle torture inflitte ai prigionieri (soprattutto, i bambini figli dei prigionieri) dal terrorismo (inteso a 360°, da quello islamico a quello statunitense a quello mediatico in genere) attraverso il progetto *Superenhanced*, il cui punto d'arrivo è una serie di fotografie costruite come in un servizio di moda, dove forte è il contrasto dato dal confronto fra perfetta costruzione dell'immagine e tragica crudezza del soggetto (Quaranta 2009).



Fig. 8: Giuseppe Veneziano, *American Beauty*, 2005, acrilico su tela.



Fig. 9: Giuseppe Veneziano, *Novecento*, 2009, acrilico su tela.

Scegliendo di uniformarsi ad un linguaggio figurativo tanto facile a leggersi e a comprendersi anche per un pubblico abituato alla banalità, alla sciatteria, alla volgarità quotidiane, da riviste scandalistiche-sotto-l'ombrellone, quando i 40° fanno fondere anche quel poco di cervello che rimane, Veneziano di *political beauty* ne racconta parecchie: basti guardare la recente opera *Novecento*, ambientata in un salotto alla Lele Mora, invasato di personaggi politici, da Berlusconi a Hitler, ripresi a trastullarsi con dive e divette di celluloidi o in carne ed ossa (distinzioni in realtà interscambiabili, parrebbe suggerire Veneziano: Candy Candy come Ilona Staller...): ecco il XX secolo, il teatro della morte delle ideologie, la fine delle storie, di nuovo, l'appiattimento di ogni speranza, di qualsivoglia ideale.



Fig. 10: Giuseppe Veneziano, *Mao Mao*, 2008, acrilico su tela.

La critica sferrata dal giovane artista di origini siciliane non si schiera da alcuna parte: coinvolge Mao (con gli occhiali da sole firmati Dolce & Gabbana) e Stalin (presentato come un dittatore, ma in odore di santità o meglio iconografia da santino trovato nel detersivo), religione e politica, marketing sessuale ed economico, presentandoli in un mercato davvero globale della comunicazione strillante ed edulcorata, piattamente squallida e profondamente caustica, senza altro scopo se non quello di non dare mai per scontato l'orrore che si cela dietro questo stesso spensierato edonismo odierno, grondante nevrosi e privo di ideali: una dichiarazione, dunque, di forte malessere e rabbia profonda – e del resto, le oramai storiche avanguardie, non avevano dovuto fare anch'esse tabula rasa di qualsiasi idea, di ciascun principio, di qualunque regola?

Il parallelismo, benché arduo e certo non facilmente accettabile, si ritrova e manifesta anche nell'opera di Francesco de Molfetta, un altro giovane artista che, con il benestare di Arturo Schwarz (Schwarz 2008), riesce a far incontrare, sul tavolo anatomico della pittura, con humor noir di ascendenza surrealista, il mocho vileda con il busto del Duce (da cui nasce *Ducho Vileda*), l'icona anni Ottanta dello Smile con i baffetti che simboleggiano Hitler (ed ecco *Smheil, Hitler!*), mentre Mao Tzse Tung viene raffigurato con quella ceramica smaltata di diffusione popolare accanto a un gatto impagliato e assume connotati felini anche nel nome (*Miao Tzse Tung*).



Fig. 11: Francesco De Molfetta, *Miao Tze Tung*, 2008, tecnica mista.

È forse questo l'ultimo modo, certo fastidioso, a tratti anche snervante, della giovane arte contemporanea per prendere coscienza – e far prendere coscienza – della storia, della politica, della necessità di scegliere ancora da che parte stare? O forse l'indifferenza dei simboli e delle icone raffigurati e oltraggiati altro non fa che esacerbare una generica e allarmante (se ancora qualcuno ha la forza, per l'ennesima volta, di lanciare l'allarme) perdita di senso – del senso?

Conoscendo gli artisti qui presentati, risulta davvero difficile propendere per la seconda ipotesi; anzi, spesso si avverte, in loro, anche il senso di sacrificarsi, nella continua esasperazione di queste immagini e di questi simboli, nella rabbiosa e

provocatoria reiterazione di questi volti e di questi slogan che, continuamente, a loro volta, lacerano e disturbano la nostra quiete, assopita, esistenza quotidiana.

Forse un po' troppo assopita, come sottolineano anche le recenti riflessioni di Paolo Berizzi contenute nel suo fortunato *Bande nere*, ovvero, come dice il sottotitolo: *come vivono, chi sono, chi protegge i nuovi nazifascisti* (Berizzi 2009). È stato proprio questo libro a far nascere l'esigenza di questa ricerca, di fronte all'allarmante quadro della recente ripresa e diffusione del culto neofascista e neonazista in Italia. E se appunto l'assopimento generale, come sottolinea Berizzi nella lunga inchiesta pubblicata, fa sì che circolino follie e aberrazioni quali una recente copertina di "Doppio Malto", fanzine ufficiale del circolo neofascista milanese Cuore nero, sulla quale l'entrata del campo di sterminio di Auschwitz sostituisce al mostruoso "ARBEIT MACHT FREI" la scritta "CUORE NERO BREWERY" – Birrificio Cuore nero – mentre in primo piano uno skin brinda con un boccale di birra, ben venga che durante l'edizione 2008 della fiera d'arte contemporanea internazionale dedicata per antonomasia alle nuove generazioni, Artissima a Torino, la svastica diventava un innocuo mobiletto a specchi, con tanto di vasi di fiori freschi (non a caso chiamata *Fioriera*, l'opera porta la firma del già citato Giovanni Morbin). Se un lager nazista può essere riattivato come birrificio, una svastica può diventare un complemento d'arredo. È questa, forse, l'unica via possibile per lottare contro la dittatura? Ovvero, svuotare di senso le icone e i simboli, decontestualizzarli all'ennesima potenza, per mostrarne ancora il pericolo?



Fig. 12: Maddalena Fragnito De Giorgio, *Untitled*, 2009, stampa digitale su carta.

Analogamente, il dilemma si pone per l'opera *Untitled* della giovane Maddalena Fragnito De Giorgio, una fotografia che semplicemente riprende gli innocui utensili della falce e del martello, pacificamente appesi a una parete; mentre gioca con il

linguaggio del marketing Franco Angeloni, artista internazionale per scelta, romano di origine, che partendo dalle provocazioni di certa Scuola di Piazza del Popolo trasforma in un piacevole oggetto di design l'icona di un anonimo terrorista (*Cloudy Man*), propone sottoforma di soft drinks energetici i geni da cui dipendono le nostre scelte politiche, religiose, sessuali (*Super Genetic Market*®), firma una cravatta à la *page Fascist Wrapping* (Bignotti 2009).



Fig. 13: Franco Angeloni, *Cloudy Man_Disguised in perham*, blue neon sculpture.



Fig. 14: Franco Angeloni, *Fascist Wrapping*, 2008

Forse in queste operazioni di re-design dell'icona e del simbolo politico va rintracciata l'eco degli insegnamenti di Bruno Munari che diceva di non buttarle via, le cose, ma di giocarci, per trasformarle; dell'*Allegoria della Morte* di Enzo Mari⁶, esposta nella sua mostra torinese avvenuta proprio in concomitanza con la fiera di Artissima che vide il caso della *Fioriera* di Morbin. (Mari 2008).

Intanto, Andrea Francolino fa vertere l'intero suo lavoro sul tema del mito da smitizzare, lasciandosi travolgere dall'onda consumistica che, con la sua logica spietata, invade e pervade

l'esperienza e il vissuto delle figure da lui scelte [...] così un insetticida, conosciuto attraverso gli spot televisivi, assonante con la parola tedesca con cui si identificava il periodo del regime nazista, diventa il mezzo per realizzare l'assurda insensatezza di quel tragico regime [...] e se in un primo momento abbiamo sorriso al pensiero di zanzare che sparivano in un boom fragoroso, ora siamo atterriti se le associamo a quei corpi orrendamente trucidati e massacrati nel silenzio e relegati ora alle meste pagine di storia. (nella semplicità immediata trova la via per lanciare uno spot tutto da ricordare) (Galbiati 2008, n.p.).

Ecco, forse, spiegata, l'estrema conseguenza di un tale processo storico e ideologico che, in conclusione, ha dato rabbia ed energie alle giovani generazioni artistiche, pronte a mettersi in gioco, a non restare indifferenti di fronte alla politica, ai suoi miti e ai suoi slogan, ai suoi simboli e alle sue icone che, forse, solo dopo esser stati privati di potere, resi appunto *impotenti* dalle medesime, recenti ricerche creative, possono riacquistare quel significato e quella forza sui quali riflettere e lottare⁷.

⁶ L'opera di Mari presenta tre lapidi uguali, sulle quali sono impressi il simbolo della croce, dichiarata allusione alle religioni monoteiste, una falce e martello, in riferimento alla laicità, e una svastica, a richiamare l'idea di mercificazione evidenziata da modellini di automobili disposti nella sua direzione.

⁷ Ricordo un altro gruppo di giovani artisti dissacratori dei volti del potere e della politica contemporanee, analoghi alle esperienze di De Molfetta, Veneziano, Francolino: sono Vitaly Komar (1943) e Alexander Melamid (1945) che alla fine degli anni Ottanta, fuggiti dall'URSS socialista, fondarono la cosiddetta *sots art*, una sorta di commistione tra la pop art occidentale e il concettualismo. Dotati, come la maggior parte degli artisti russi, di una tecnica pittorica impeccabile, prendevano in giro il regime con l'arma che aveva imposto all'arte figurativa: in un'opera del 1983, Stalin è ispirato da una giovane musa mentre inventa il realismo socialista; mentre Eric Bulatov, rimasto in patria, nel ritratto di Breznev del 1985 fa apparire il capo di stato un po' fiero, un po' troppo rosso, un po' troppo appariscente... un po' troppo una caricatura di se stesso.

L'autore

Dottoranda in Teorie e Storia delle Arti presso l'Università IUAV-Venezia, laureata in Beni Culturali a Parma, indirizzo Arte Contemporanea, svolge libera attività di curatela presso enti pubblici e privati nazionali e internazionali (tra i quali: Galleria Colossi Arte Contemporanea, Brescia; Galleria Spazio Temporaneo, Milano; Fondazione San Fedele, Milano; Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, Verona; Istituto Italiano di Cultura, Amburgo; Chair and the Maiden Gallery, New York, Galerie Mario Mazzoli, Berlino).

Docente del Corso SISTEMA ARTE presso l'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia.

Oltre quaranta i cataloghi e le pubblicazioni di mostre ed eventi curati, dedicati alla storia dell'arte del XX e del XXI secolo e in particolare: all'arte, architettura e tecnologie dal secondo dopoguerra agli anni Settanta (Pop Art, Nouveau Réalisme, Poesia Visiva e Tecnologica, Situazionismo, Arte Concettuale, Contro-avanguardie radicali); e ai linguaggi artistici delle giovani generazioni.

Scrivo regolarmente su riviste specializzate di arte e critica d'arte contemporanee (Arte Contemporanea; Espoarte; Juliet).

E-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Argan, GC 2002a, 'La situazione italiana: Metafisica, Novecento, Anti-Novecento' in *L'arte moderna 1770-1970*, 12th ed., Sansoni, Firenze, pp.195-196.

Argan, GC 2002b, 'Il dibattito artistico in Europa' in *L'arte moderna 1770-1970*, 12th ed., Sansoni, Firenze, p.265.

Barocchi, P 1992, *Storia moderna dell'arte in Italia. III, tra Neorealismo ed anni Novanta 1945-1990*, Einaudi, Torino.

Beatrice, L & Buscaroli, B 2009, *PADIGLIONE ITALIA. COLLAUDI, La Biennale di Venezia, 53° Esposizione Internazionale d'arte. Omaggio A F. T. Marinetti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Berizzi, P 2009, *Bande Nere. Come vivono, chi sono, chi protegge i nuovi nazifascisti*, Bompiani, Milano.

Bianchi, S 2007, *Andrea Francolino, (S)Mito*, Paparazzi Art Gallery Edizioni, Crema.

Bignotti, I 2009, 'Franco Angeloni, opere esposte' in *Estetica_Tecnologica*, Erreci Graphics, Brescia, pp. 66-67.

Bignotti, I & Rigamonti, L 2009, *Maurizio Biondi. Presenze*, Stefanoni Editore, Lecco.

Brent Plate, S 2006, *Blasphemy. Art that offends*, Black Dog Publishing, London.

Calvesi, M 1978, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano.

Dehò, V 1998, *Gian Marco Montesano. Europa addio*, Politi Editore, Milano.

Di Pietrantonio, G & Todeschini, MC 2005, *War is over. La libertà dell'arte da Picasso a Warhol a Cattelan*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Dorfles, G 1962, *Simbolo comunicazione e consumo*, Einaudi, Torino.

Dorfles, G 1965, *Nuovi riti nuovi miti*, Einaudi, Torino.

Eco, U 1964, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

- Galbiati, M 2008, 'Andrea Francolino. L'ironia tragica dei miti smitizzati' in *ARTE E POTERE. La Bellezza (im)potente*, Edizioni Hoepli, Milano, non paginato.
- Gassiot-Talabot, G 1964, *Mythologies quotidiennes, manifeste d'une nouvelle figuration en France*, Paris.
- Guadagnini, W 2005, *Pop Art in Italia, 1958-1968*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Mari, E 2008, *Enzo Mari - L'arte del design*, F. Motta, Milano.
- Mario Schifano 1974, testi di AC Quintavalle, M Calvesi, A Moravia & N Ruspoli, Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, Parma.
- Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- Montesano, GM 2009, Conversazione via posta elettronica con Ilaria Bignotti.
- Obrist, HU, 2003, *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Postmedia, Milano.
- Paparoni, D 2008, *Eretica. Dalla trascendenza al profano*, Skira, Milano.
- Quintavalle, AC 1975, *C'era una volta il duce. Il regime in cartolina*, Savelli, Roma.
- Quintavalle, AC 1999, *Il rosso e il nero. figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, Electa, Milano.
- Quaranta, D 2009, *UBERMORGEN.COM*, Fpeditons, Brescia.
- Schwarz, A 2008, 'Francesco De Molfetta e Lautréamont' in *Francesco De Molfetta. Fiato sprecato*, Colorart Edizioni, Brescia, p. 68.
- Tedeschi, F 2007, 'L'arte della propaganda. Potere delle immagini, potere delle imprese' in *ARTE E POTERE. La Bellezza (im)potente*, Edizioni Hoepli, Milano, n.p.
- Zanella, F 1999, 'Archizoom Associati' in *Il rosso e il nero. figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, Electa, Milano, pp. 152-160.